

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Pluralizam stilova u glazbi između dva svjetska rata

Diplomski rad, VII. odsjek

Marijana Bačelić



ZAGREB, 2018.

Pluralizam stilova u glazbi između dva svjetska rata

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Srđan Dedić

Studentica: Marijana Bačelić

Ak. god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. art. Srđan Dedić

Potpis

U Zagrebu, 15.09.2018.

Diplomski rad obranjen 26.09.2018.

POVJERENSTVO:

1.

2.

3.

OPASKA:

TISKANA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sažetak

U radu su predstavljene glavne stilske karakteristike najznačajnijih skladatelja koji su djelovali između dva svjetska rata, kao i popisi njihovih najistaknutijih djela nastalih u tom razdoblju.

Ključne riječi: glazba 20. st., glazbeni stilovi u međuratnom razdoblju, međuratno razdoblje, dvadeseto stoljeće, skladatelji 20. st.

Abstract

This thesis presents the main stylistic features of the most significant composers who worked in the period between the two World Wars, including lists of their greatest works created during that period.

Key words: 20th century music, musical styles of the interwar period, interwar period, 20th century, 20th century composers.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. POVIJESNA POZADINA	4
3. FRANCUSKA.....	6
3.1. Claude Debussy.....	6
3.2. Maurice Ravel.....	8
3.3. Erik Satie i Šestorica	10
3.4. Edgard Varèse	13
3.5. Olivier Messiaen.....	14
4. AUSTRIJA I NJEMAČKA	19
4.1. Richard Strauss.....	19
4.2. Arnold Schönberg.....	22
4.3. Berg i Webern	24
4.4. Paul Hindemith.....	26
5. MAĐARSKA	28
5.1. Béla Bartók.....	28
6. RUSIJA	30
6.1. Igor Stravinski.....	30
6.2. Sergej Prokofjev	32
6.3. Dmitrij Šostakovič	34
7. SAD	37
7.1. Charles Ives	37
8. ZAKLJUČAK	39
POPIS LITERATURE.....	40

1. UVOD

U ovom radu pisat ću o glazbi u jednom od najburnijih razdoblja u ljudskoj povijesti. Radi se o razdoblju između dva svjetska rata koje obuhvaća godine od 1918. (kraj Prvog svjetskog rata) do 1939. (početak Drugog svjetskog rata).

Ovu sam temu izabrala prvenstveno jer su me oduvijek intrigirala događanja u ovom razdoblju ljudske povijesti. Pri tome najviše mislim na stanje kolektivne svijesti i stanje samog individualca koji se nalazio u različitim situacijama; od umjetnika čiji su radovi podliježali cenzurama raznoraznih režima, preko seljaka koje su slali na prve crte bojišnice, sve do političara koji su oštro zagovarali vlastita viđenja svijeta i stavove te ih nametali svima drugima. Zanimljivo mi je u svemu tome promatrati kako se razvijala umjetnost toga vremena, a naročito, naravno, glazba, koja je u tom vremenu znatno obogaćena novim skladateljskim tehnikama. Interesantno je proučavati kako su pojedini skladatelji i glazbenici stvarali i djelovali u uvjetima u kakvima se društvo tada našlo, kako su sva događanja utjecala na njih i na njihov umjetnički rad, ali i kako je taj umjetnički rad utjecao na stanje u društvenoj svijesti i opće raspoloženje. Prilikom traženja literature shvatila sam da ne postoji nikakva vrsta pregleda glazbenih stilova baš iz ovog razdoblja. Na taj sam način došla na ideju da moj diplomski rad bude upravo to – jedna vrsta šetnje glazbenim stilovima i smjerovima kojom bih pobliže dočarala raznolikost glazbenog izraza navedenog perioda.

Budući da je jedna od glavnih karakteristika 20. stoljeća u cjelini upravo ta da, za razliku od prethodnih glazbeno-povijesnih razdoblja, ono nema određene i jedinstvene karakteristike, odlučila sam napraviti klasifikaciju po zemljama skladatelja i glazbenih pravaca. Na taj sam način htjela izbjeći klasifikaciju po stilovima, jer je nemoguće sve stilove i pravce koji su nastali ili se koristili u tom vremenu svrstati pod zajednički pojam ili na zajednička obilježja. Problematika s kojom sam se susrela pri pisanju bila je upravo klasifikacija razdoblja i opširnost teme. Koliko su skladatelji o kojima sam u radu pisala iznimno značajni za povijest glazbe, toliko mi je teško bilo probrati i izostaviti neke druge koje također smatram značajnima zbog novih pogleda i obogaćivanja glazbe u cjelini. Mnogi su skladatelji

imali izrazito karakteristične stilove te je svaki od njih dao svoj manje ili više značajan doprinos povijesti glazbe. Neobično je velik i broj glazbenih pravaca koji su se iz korijena razlikovali, a koji su bili prisutni u istom, relativno kratkom, razdoblju - ponekad čak i na istim mjestima. Time upravo ta šarolikost i bujnost glazbenih izraza, stilova i pravaca 20. stoljeća postaju njegovom glavnom značajkom.

Tablica s popisom značajnih skladatelja koji su djelovali između dva svjetska rata

Skladatelj		Starost 1918.	Starost 1939.	Država
Max Bruch	1838.-1920.	80	-	Njemačka
Leoš Janáček	1854.-1928.	58	-	Češka
Edward Elgar	1857.-1934.	61	-	Engleska
Giacomo Puccini	1858.-1924.	60	-	Italija
Gustave Charpentier	1860.-1956.	58	79	Francuska
Claude Debussy	1862.-1918.	56	-	Francuska
Pietro Mascagni	1863.-1945.	55	76	Italija
Richard Strauss	1864.-1949.	54	75	Njemačka
Jean Sibelius	1865.-1957.	53	74	Finska
Feruccio Busoni	1866.-1924.	52	-	Italija
Erik Satie	1866.-1925.	52	-	Francuska
Umberto Giordano	1867.-1948.	51	72	Italija
Albert Roussel	1869.-1937.	49	74	Francuska
Sergej Rahmanjinov	1873.-1943.	45	66	Rusija
Gustav Holst	1874.-1934.	44	-	Engleska
Arnold Schönberg	1874.-1951.	44	65	Austrija
Charles Ives	1874.-1954.	44	65	SAD
Maurice Ravel	1875.-1937.	43	-	Francuska
Ottorino Respighi	1879.-1936.	39	-	Italija
Béla Bartók	1881.-1945.	37	58	Mađarska
George Enescu	1881.-1955.	37	58	Rumunjska

Zoltán Kodály	1882.-1967.	36	57	Mađarska
Igor Stravinski	1882.-1971.	36	57	Rusija
Alfredo Casella	1883.-1947.	35	56	Italija
Anton von Webern	1883.-1945.	35	56	Austrija
Edgard Varèse	1883.-1965.	35	56	Francuska
Alban Berg	1885.-1935.	33	-	Austrija
Sergej Prokofjev	1891.-1953.	27	48	Rusija
Arthur Honegger	1892.-1955.	26	47	Francuska
Darius Milhaud	1892.-1974.	26	47	Francuska
Paul Hindemith	1895.-1963.	23	44	Njemačka
Carl Orff	1895.-1982.	23	44	Njemačka
George Gershwin	1898.-1937.	20	-	SAD
Aaron Copland	1900.-1990.	18	39	SAD
Ernst Křenek	1900.-1991.	18	39	Austrija - SAD
Kurt Weill	1900.-1950.	18	39	Njemačka
Aram Hačaturjan	1903.-1978.	15	36	Gruzija
André Jolivet	1905.-1974.	13	34	Francuska
Dmitrij Šostakovič	1906.-1975.	12	33	Rusija
Olivier Messiaen	1908.-1992.	10	31	Francuska
Samuel Barber	1910.-1981.	8	29	SAD
John Cage	1912.-1992.	6	27	SAD

2. POVIJESNA POZADINA

Sam početak razdoblja o kojem se u ovom radu govori obilježio je kraj jednog drugog značajnog razdoblja – Prvog svjetskog rata. Cijeli je svijet bio toliko potresen ratnim strahotama da su mnogi vjerovali (i nadali se) kako je to zadnji rat u povijesti čovječanstva. Nije nitko vjerovao da će samo dvadesetak godina kasnije uslijediti drugi, znatno strašniji.

Usprkos relativno kratkom vremenskom okviru, ovo je bilo razdoblje velikih promjena u svijetu. Masovna proizvodnja i mehanizacija nakon Prvog svjetskog rata dovele su do razvoja industrije – automobilske, filmske, radijske, kemijske – zbog čega su dvadesete godine prošlog stoljeća bile razdoblje ekonomskog prosperiteta i razvoja srednje klase. Na primjer, automobili, radijsko emitiranje, električna energija; sve je to postalo dostupno široj populaciji razvijenih zemalja svijeta. Nakon zlatnog razdoblja krajem desetljeća prvo dolazi do velike ekonomske krize koja je znatno ekonomski oštetila mnoge razvijene zemlje, a kasnije i do Velike depresije.

Na političkom planu ovo je razdoblje uspona nacionalizma u nekoliko zemalja. Razdoblje započinje usponom komunizma u SSSR-u nakon Oktobarske revolucije te završava usponom nacizma u Njemačkoj. U Kini je vladala velika nestabilnost koja je prerasla u građanski rat između nacionalne i komunističke stranke. Japan je razvojem industrije i znanosti po uzoru na zapadne zemlje postao najrazvijenijom zemljom Dalekog istoka s težnjama ka širenju na teritorije drugih zemalja. Veliki dijelovi afričkog i azijskog teritorija nalazili su se u posjedu europskih država, bivajući kolonijama Velike Britanije, Francuske, Portugala, Nizozemske, Belgije i drugih te se u ovom razdoblju i u njima počela buditi nacionalna svijest, a zahtjevi za nezavisnošću postajali su sve glasnijima. Britanski i Francuski imperiji nalazili su se u nezahvalnoj poziciji jer je imperijalizam stvorio negativnu konotaciju i u Europi, dovodeći do pokreta za nezavisnost u nekim zemljama kao što su Indija (britanska kolonija), Vijetnam (franc.) i Irska koja se naposljetku podijelila i osamostalila.

Budući da su njemačka, austrougarska i otomanska vladavina srušene u ratu, morali su prihvatiti uvjete mira koje su im postavili pobjednici, a njemačke i

otomanske kolonije podijeljene su među Saveznicima. Nakon što su 1917. u Rusiji vlast preuzeli boljševici, mnogi narodi su tu ugledali priliku za osamostaljenjem te se tako odcjepljuju Finska, Estonija, Latvija, Litva i Poljska. Sovjetska Rusija nakon četverogodišnjeg građanskog rata između boljševika i opozicije 1922. postaje SSSR. Komunisti su još uvijek uspijevali održati kontrolu nad Ukrajinom, Armenijom, Azerbajdžanom i Gruzijom.

Njemačko nezadovoljstvo Versajskim sporazumom dovelo je do porasta nacionalizma u toj državi te uspona Adolfa Hitlera, središnje figure Drugog svjetskog rata. Nakon što je dovršio ratne pripreme, sastao se sa Staljinom, s kojim ga je povezivalo nezadovoljstvo Sporazumom pa su zajedno dogovorili podjelu Poljske. Kraj ovog razdoblja označava početak Drugog svjetskog rata koji je započeo Hitlerovim napadom na Poljsku 1. rujna 1939.

3. FRANCUSKA

Francusku glazbenu umjetnost tadašnjeg vremena karakterizira velika šarolikost i različitost pogleda na glazbu i umjetnost uopće. U Parizu, kao svojevrsnoj prijestolnici europske umjetnosti 20. stoljeća, nalazili su se glazbenici svih krajeva svijeta kako bi pratili suvremena zbivanja ili pokušali ostvariti vlastiti utjecaj na njih. To je bilo doba procvata umjetnosti i intelekta, doba koje bi se zato zaista moglo nazvati *zlatnim*. Nakon razarajućih ratnih godina koje su Parizu nanijele mnogo materijalne štete, on se vrlo brzo ponovno uzdigao, ekonomski i kulturno, te se reafirmirao kao metropola glazbe, umjetnosti, književnosti i filma u kojoj su mnogi velikani našli svoj dom. Istraživale su se nekonvencionalne teme i stilovi u svim područjima, a sloboda misli, izraza i forme bila je na cijeni. Od slikara Picassa, Modiglianija, Chagalla, Miróa i Dalíja, preko književnika Prousta, Nabokova i Orwella, filozofa Sartrea i sve do glazbenika o kojima će biti više govora kasnije, svi su oni, kao i mnogi drugi, jedan dio svog života i djelovanja odlučili provesti i ostvariti se upravo u Parizu.

3.1. Claude Debussy

Jedan od bitnih autora koji je ostvario ogroman utjecaj na mnoge skladatelje ondašnjeg i budućih razdoblja je CLAUDE DEBUSSY (1862.-1918.). Iako je umro na samom kraju Prvog svjetskog rata pa bi se moglo reći da kronološki ne pripada razdoblju o kojem se govori, njegova glazbena ostavština i utjecaj na glazbu 20. stoljeća bili su toliki da je potrebno i njega tu uvrstiti.

Unatoč tome što sam nikada nije priznao pojam *impresionizma* kao odrednicu svog stila (dapače, nije ga podnosio), od tog vremena pa do danas nazivaju ga upravo njegovim utemeljiteljem. Mnogi bi se drugi autori srodnih karakteristika mogli uklopiti u odrednice impresionističkog stila. Sam je naziv proizašao iz slikarstva (točnije od slike Claudea Moneta), u kojem su neka od obilježja subjektivni doživljaj umjetnika bez povoda za ustaljenim akademističkim shemama i

formama te istraživanje preobrazbe boje i mijene svjetlosti i ozračja; impresionisti žele dočarati trenutak onakav kakvim ga oni sami doživljavaju, bez narativnosti sadržaja. Potrebno je naglasiti da je sam Debussy u svoje vrijeme bio vrlo povezan s umjetnicima iz različitih područja umjetnosti; posebno sa simbolističkim pjesnicima i već spomenutim impresionističkim slikarima, koji su na njega i na njegovu glazbu ostvarili dubok utjecaj. U impresionističkim se slikama često može naići na neodređeni i maglovit sadržaj, zamagljenu atmosferu, mekoću linija i prelijevanje sklopova boja. Prigodno je ovdje dodati jedan Debussyjev citat, rečenicu koja je 1911. bila upućena Edgardu Varèseu, a kojom se potvrđuje koliki je utjecaj na njega imala likovna umjetnost: „Slike volim skoro jednako koliko i glazbu“ (Lesure i Howat, 2001.). Na sličan bi se način mogle promatrati i Debussyjeve skladbe; što su u slikarstvu boje, to su u glazbi harmonije. Harmonijski su kompleksi na taj način njegovo glavno izražajno sredstvo te su, uz timbar određenog instrumenta, svojim koloritom mogli savršeno prikazati željenu atmosferu i ugođaj. Zbog želje za većim izražajnim mogućnostima on kreće u daljnje širenje granica harmonije što je prije njega započeo njegov veliki uzor Richard Wagner. Veći dio Debussyjeve originalnosti i posebnosti leži u melodijsko-harmonijskom jeziku kojeg je uspostavio, a koji se više ne vodi dotadašnjim pravilima klasične harmonije, još prisutnima u romantičkoj glazbi. Tako, na primjer, ne priprema i ne rješava disonantne akorde; sasvim slobodno niže usporedne trozvuke, četverozvuke, peterozvuke i šesterozvuke, ne obazirući se na paralelne kvinte, opreke, pripreme disonanci, združujući suzvuke različitih tonaliteta, dodajući i sekunde u akorde. Slobodno koristi nepripremljene i neriješene septakorde, nonakorde, alterirane akorde. Akorde terčne građe upotrebljava kao potpuno samostalne tonske boje. Na takav jednak način koristi tzv. *melodije akorda*, podebljujući njima melodijsku liniju. Zbog svih tih postupaka dolazi do proširenog i nestabilnog tonaliteta, katkad s naznakama atonalitetnosti. Međutim, ovime nije još do kraja objašnjena sva specifičnost njegovog harmonijskog izraza. Debussyjeva posebnost također leži i u upotrebi novih ljestvica i sustava u njegovim glazbenim djelima. Neovisno o dijatonskoj osnovi koristi povećani kvintakord te tako postaje prvi skladatelj koji se njime počeo sustavno služiti. Upotreba suzvuka s

povećanom kvintom povezana je i sa cjelostepenom ljestvicom koju počinje često koristiti. Rado je proučavao egzotične ljestvice u čiju kategoriju spadaju i cjelostepena i pentatonska, koju je također upotrebljavao. Nadalje, u svoje skladbe ugrađuje i stare načine – starocrkvene ljestvice – jonski, dorski, frigijski, lidijski i ostale moduse, za čiju mu je upotrebu uzor, smatra se, bio Musorgski (Andreis, 1976.). Ovi, tada revolucionarni postupci, ključne su karakteristike njegovog jezika.

Na većinu onih skladatelja 20. stoljeća koji nisu htjeli prihvatiti postulate atonalitetne glazbe Druge bečke škole, upravo je Debussy ostvario najveći utjecaj. Neki od poznatijih skladatelja na koje je utjecao njegov izraz kao i široki spektar njegovih skladateljskih sredstava su Delius, Scott, Skrjabin, De Falla, Respighi i proslavljeni francuski skladatelj koji se često spominje uz Debussyjevo ime - Maurice Ravel.

3.2. Maurice Ravel

MAURICE RAVEL (1875.-1937.) bio je Debussyjev suvremenik, sunarodnjak i stilski srodnik. Obojicu ih smatramo impresionističkim skladateljima, iako bi se moglo reći da je Ravel samo djelomično impresionist. Naime, neka njegova djela zaista imaju takva obilježja (klavirske suite *Miroirs* i *Gaspard de la nuit*), no po nekim je drugim svojim karakterističnim obilježjima znatno različit od svog nešto starijeg suvremenika. Dok Debussy formu i pravila podređuje osjećajnim raspoloženjima, Ravel teži k preglednosti i jasnoći izraza te je očit pravilan odnos ulomaka skladbe. Muzikolozi njegov stil skladanja opisuju direktnim, preciznim, transparentnim, intelektualnim i gotovo klasičnim u formi. Možemo reći da u njegovim djelima razum i intelekt nadvladavaju osjećajnost. Čvrst i naglašen ritam jedan je od glavnih elemenata njegove glazbe pa su se zahvaljujući toj komponenti mnoga njegova djela mogla kasnije i koreografirati. Privržen tonalitetu, uz kontroliranu upotrebu kromatike, manje se služi cjelostepenom ljestvicom od Debussyja, a često koristi četverozvuke s velikom septimom. Orkestracija je naglašenijeg kolorita i oštarih obrisa. Ne povodi se samo za harmonijskim bojama i „zvukovnim prelijevanjem“,

već daje samostalnost i pojedinim dionicama, uz čestu upotrebu kontrapunktskih sredstava.

U Prvom je svjetskom ratu Ravel sudjelovao direktno, služeći na strani francuske vojske. Ratna zbivanja na njemu su ostavila duboke tragove; psihičke i fizičke. Ubrzo nakon rata kupio je vilu u predgrađu Pariza i potpuno se posvetio skladanju. Osim povremenog napuštanja Francuske zbog koncertnih turneja, tamo je ostao živjeti do svoje smrti. Godine 1928. u SAD-u je izvodio svoja djela dirigirajući orkestrima i nastupajući kao pijanist, a samo četiri godine kasnije piše svoje posljednje djelo – *Tri pjesme Don Quijotea Dulcineji*. Nakon toga uslijedilo je pet godina živčanih smetnji te teška i neuspješna operacija na mozgu, koja mu je ubrzala smrt.

Izbor djela iz razdoblja:

Debussy

- *Ode à la France* (1916.-17.), kantata
- Sonata za violinu i klavir (1917.)

Ravel

- *La Valse* (1920.), za orkestar
- Sonata za violinu i violončelo (1920.-22.), posvećena Debussyju
- *Berceuse sur le nom Fauré* (1922.)
- *Tzigane* (1924.), za violinu i orkestar
- *L'Enfant et les sortilèges* (1925.), opera jednočinka
- *Chansons madécasses* (1926.), za glas, flautu, violončelo i klavir
- *Boléro* (1928.), balet
- Klavirski koncert za lijevu ruku (1931.)
- Klavirski koncert u G-duru (1931.)
- *Tri pjesme Don Quijotea Dulcineji* (1932.)

3.3. Erik Satie i Šestorica

Uz ime ERIKA SATIEA (1866.-1925.) najčešće se vezuju pojmovi kao što su satira, izrugivanje, svojeglavost. Živeći cijelog svog života „po vlastitim pravilima“, Satie se nije mogao pokoriti niti autoritetima formalne naobrazbe Pariškog konzervatorija, kojeg je svojedobno napustio zbog sukoba s profesorima. Zarađivao je svirajući u kabaretu na Montmartreu gdje je upoznao Debussyja, na kojeg je ostvario skladateljski utjecaj. Uvidjevši da mu ipak nedostaje formalne naobrazbe, upisao je Scholu Cantorum, gdje su mu učitelji bili d'Indy i Roussel. Tada počinje pisati veća djela, koja uključuju balet *Parade* (1917.) i lirsku dramu *Socrate* (1918.). Osim utjecaja koji je ostvario na Debussyja i Šestoricu (o kojima će biti govora kasnije), Satie 1923. osniva Školu iz Arcueila, koju su, osim njega, činili Sauguet, Désormière, Cliquet-Pleyel i Jacob. Dvije godine kasnije umire u siromaštvu, a ogroman utjecaj koji je ostvario na svoje suvremenike bit će spoznan tek nakon njegove smrti.

Satie je bio poznat kao satiričar osebujnog izraza, što bi se dalo naslutiti i pri pogledu na naslove nekih njegovih djela kao što su *Tri komada u obliku kruške*, *Mlohavi preludiji za nekog psa* ili *Dehidrirani embriji*. Njegovim su izrugivanjima najčešće bili izloženi impresionisti, mada nitko zapravo nije bio pošteđen. Nije se libio skladati popularnu glazbu za koncertne zabavljače, niti koristiti elemente popularne glazbe u svojim djelima. S druge strane, bio je i vrlo ozbiljan umjetnik i inovator čija je slobodna upotreba harmonije i neriješenih disonanci utjecala i na Debussyjevo stvaranje. U glazbenu je praksu pokušao uvesti i neke novosti pa je tako npr. izostavljao predznake uz ključeve i napuštao mjeru i taktne crte. U baletu *Parade* upotrijebio je stroj za proizvodnju zvukova i šumova, uveo je i dvije vrste sirena, pisaci stroj, revolver, kolo za izvlačenje srećki u lutriji i različite cijevi. Upotrebljavao je i starogrčke ljestvice, a u operi *Socrate* uglazbio je Platonov tekst, koncipirajući prva dva dijela u obliku dijaloga i treći u obliku monologa. Smatra se da sa Satijem počinje potpuno odcjepljenje glazbe od pretjerane sentimentalnosti romantizma 19. stoljeća (Ewen, 1952.).

U Satieu su mnogi mladi glazbenici tog vremena vidjeli velikog revolucionara, rušitelja staroga i borca za novo i napredno. Okupljali su se oko njega uz jednaku viziju i ideju da se glazba treba približiti suvremenom životu, da treba biti istinitija i prizemljena. Njihova je estetika - u svojoj jasnoći i ošttrini obrisa i surovosti disonance nasuprot mekoći, razvodnjenosti i slatkoći - postala svojevrsnom antitezom impresionizma, tražeći inspiraciju u groteski i cirkusu, *jazzu*, strojevima, sportu, a težeći objektivizmu, antiromantičnosti i novom ocrtavanju stvarnosti.

Jedna se, pak, grupa posebno istaknula kada je glazbeni pisac i kritičar Henri Collet iz koncerata koji su se tada redovno održavali probrao šest skladatelja te ih u jednom svom članku nazvao *Šestoricom*. Nju su činili: ARTHUR HONEGGER (1892.-1955.), DARIUS MILHAUD (1892.-1974.), GEORGES AURIC (1899.-1983.), FRANCIS POULENC (1899.-1963.), LOUIS DUREY (1888.-1979.) i GERMAINE TAILLEFERRE (1892.-1983.). Sam je Milhaud o tome napisao par redaka: „Potpuno samovoljno on je izabrao šest imena: Auricovo, Dureyevo, Honeggerovo, Poulencevo, Tailleferrino i moje; i to jedino stoga što smo se poznavali, bili dobri drugovi i što su se naša djela pojavljivala na istim programima. Ali on nije nimalo brinuo za razliku u našim temperamentima i našoj naravi! . . . No uzaludno je bilo opirati se, Colletov članak je u svijetu tako odjeknuo da je Skupina šestorice bila utemeljena, a ja sam, htio ili ne, postao njezinim članom.“ (Andreis, 1976.).

Prema Hermannu Danuseru (2007.) koji citira Rudolfa Stephana, uz ovu se skupinu francuskih skladatelja (zajedno sa Hindemithom, Křenekom, kasnije i Weillom i Eislerom u Njemačkoj i Austriji) povezuje pojam *srednje glazbe*, koji ne podrazumijeva određeni stil ni estetiku, nego „srednje“ područje razine stilova između zatvorene umjetničke glazbe i funkcionalnosti neumjetničke, tj. narodne glazbe. To bi kretanje između navedenog moglo pobliže objasniti njihovu težnju k eksperimentiranju i rušenju ustaljenih tradicijskih normi.

Izbor djela iz razdoblja:

Satie

- *Sokrat* (1918.), simfonijska drama za četiri soprana i komorni orkestar
- *Quatre petites pieces montées* (1919.), za manji orkestar

- *Nocturnes* (1919.), za klavir
- *La belle excentrique* (1920.), za orkestar
- *Premier minuet* (1920.), za klavir
- *Trois petites melodies* (1920.), solo pjesme
- *Ludions* (1923.), solo pjesme
- *Mercure* (1924.), balet
- *Relâche* (1924.), balet

Honegger

- Sonata za violinu br. 2 (1919.)
- *Danse de la chèvre* (1919.), za flautu
- *Pastorale d'été* (1920.), za orkestar
- Sonata za violu (1920.)
- Sonata za violončelo (1920.)
- *Kralj David* (1921.), oratorij
- Sonatina za klarinet i klavir (1921.-22.)
- *Pacific 231* (1924.), za orkestar
- *Judita* (1925.), opera
- Concertino za klavir i orkestar (1925.)
- *Antigone* (1927.), lirska drama
- Simfonija br. 1 (1930.)
- *Amphion* (1931.), balet-melodrama
- *Sémiramis* (1934.), balet (upotrebljava glas i Martenotove valove)

Milhaud

- Simfonija br. 2, *Pastorale* (1918.)
- Sonata za flautu, obou, klarinet i klavir (1918.)
- *L'homme et son désir* (1918.), balet
- Gudački kvartet br. 4 (1918.)

- *Machines agricoles* (1919.), šest pastoralnih pjesama za srednji glas i instrumente
- *La création du monde* (1922.), balet (s elementima jazza)
- Simfonija br. 6 (1923.), za sopran, kontralt, tenor, bas, obou i violončelo
- *Le pauvre matelot* (1926.), opera
- *Cantate pour louer le Seigneur* (1928.)
- Koncert za udaraljke i manji orkestar (1929.)
- *Maximilien* (1930.), opera
- Koncert za klavir br. 1 (1933.)
- Koncert za violončelo br. 1 (1935.)
- *Cantate de la paix* (1937.)
- *Medée* (1938.), opera
- Simfonija br. 1 za orkestar (1939.)

3.4. Edgard Varèse

EDGARD VARÈSE (1885.-1965.) francuski je skladatelj koji je većinu svojih skladateljskih godina proveo u SAD-u, gdje se preselio 1915. Zanimljivo je da su gotovo sva njegova dotadašnja djela bila ili izgubljena ili uništena u požaru u Berlinu. 1921. godine Varèse osniva *International Composers' Guild*, a 1926. *Pan-American Association of Composers* te aktivno potiče izvođenje djela suvremenih skladatelja. Kako bi potaknuo izvođenje i djela iz starijih razdoblja, 1937. osniva Scholu Cantorum u Santa Feu, a 1941. Greater New York Chorus.

Varèse je značajan po istraživanju zvukovnih boja i kombinacija u svrhu postizanja zamršenih dinamičkih i ritamskih efekata, u okviru konvencionalne instrumentacije ili uvodeći nove instrumente u orkestar. Posebnu je pažnju obraćao i na udaraljkašku sekciju koja je često u njegovim djelima igrala veliku ulogu. Sam je zvuk doživljavao kao živu tvar, te je glazbene elemente združivao u „zvukovne mase“, za što mu je inspiracija bila prirodni fenomen kristalizacije. Nakon pojave elektroničke glazbe, postaje mu nešto lakše realizirati zamisli o novim zvukovima i

zvukovnim bojama, prenijevši svoja iskustva sa sintetskim zvukom na zvukove klasičnih instrumenata. Primjer za tu praksu bio bi *Ecuatorial* (1932.-1934.) za bas glas, limene puhače, orgulje, udaraljke i teremin (prerađeno za Martenotove valove 1961.). Njegova skladba *Ionisation* (1931.) za 13 udaraljkaša (uključujući 37 udaraljkaških instrumenata) svojom je estetikom i hrabrim iskorakom prema novom izrazu bila daleko ispred svog vremena.

Izbor djela iz razdoblja:

- *Offrandes* (1921.), za sopran, zbor i orkestar
- *Hyperprism* (1922.-23.), za puhače i udaraljke
- *Octandre* (1923.), za manji orkestar i udaraljke
- *Intégrales* (1923.), za komorni orkestar i udaraljke
- *Amériques* (1926.), za orkestar
- *Arcana* (1927.), za orkestar
- *Ionisation* (1931.), za udaraljke
- *Ecuatorial* (1932.-34.), za bas glas, limene puhače, orgulje, udaraljke i teremin (prerađeno za Martenotove valove 1961.)
- *Density 21.5* (1936.), za flautu solo
- *Espace* (1937.), za orkestar

3.5. Olivier Messiaen

Orguljaš i skladatelj OLIVIER MESSIAEN (1908.-1992.) jedan je od velikana glazbe 20. stoljeća. Razdoblje do Drugog svjetskog rata najvećim se dijelom odnosi na njegovo ranije stvaralačko razdoblje. Sa samo 11 godina (1919.), Messiaen započinje svoj studij na Pariškom konzervatoriju, gdje je studirao skladanje kod Dukasa i orgulje kod Dupréa. Osvaja brojne nagrade kao skladatelj i orguljaš. Godine 1931. postaje orguljašem Crkve sv. Trojstva u Parizu, a iste se godine javno izvodi njegovo prvo veće djelo - *Les Offrandes Oubiliées* (1930.). Uz svoj orguljaški rad, Messiaen do

1940. (vrijeme njegovog ratnog zarobljeništva) predaje skladanje na Scholi Cantorum i École Normale de Musique.

Značajan utjecaj na Messiaenovo skladanje imali su katolička vjera i ljubav za prirodu. Njegova su djela prožeta dubokim misticizmom i religioznošću. Poznato je i da je Messiaen bio ornitolog; proučavao je i bilježio pjev različitih ptica te ga je kasnije transkribirao u glazbene ideje koje je koristio u svojim djelima. Čak je izradio i opsežnu fonoteku pjeva ptica različitih kontinenata. Od samih je početaka razvijao vlastiti glazbeni stil i izraz što je rezultiralo izumom velikog broja vlastitih skladateljskih tehnika koje je kasnije opisao u svom udžbeniku *Tehnika mog glazbenog jezika* (1944.). Upravo je taj razvijeni sustav skladanja dao jedinstvo i prepoznatljivost njegovom opusu. Udžbenik sadrži 382 opisana primjera i njihovu notaciju u zasebnom volumenu pa je zato moguće navesti samo neke od njih. Njegove se tehnike dijele na tehnike parametra ritma i tehnike parametra tonskih visina. U nastavku bih opisala sedam značajnih skladateljskih tehnika ritma.

Messiaen je bio uvjeren da je tadašnja europska ritmika zaostala pa se zato posvetio njezinom obogaćivanju. Proučavao je glazbu istočnih naroda i njene je elemente ugrađivao u skladbe. Tako je došao do (1) upotrebe indijskih ritmova. Razradio je postupke modifikacije gotovih ritamskih obrazaca, nove vrste augmentacije i diminucije i izrade neretrogradnih ritmova. Dakle, glavna je karakteristika njegovih ritmova odbacivanje pravilne ritamske pulsacije i metrike, čime dolazi do dojma polimetrije ili ametrije. Koristio je i ritmove iz (2) antičke grčke metarske versifikacije u kojoj su se stihovi recitirali kratkim i dugim slogovima (teza i arza; osnovna metarska jedinica je stopa, teza traje jednu, a arza dvije stope). Njihovim su kombinacijama nastajali ritmovi od kojih je svaki imao svoje ime; jamb, trohej, daktil, spondej, amfibrah, itd. Nadalje, upotrebljavao je tzv. (3) *dodanu vrijednost*, što znači da se radi o umetanju note, pauze ili točke u neki jednostavniji ritam, pri čemu opet dolazi do već spomenutog dojma polimetrije. (4) Augmentacije i diminucije koristio je u raznim omjerima pa ih katkad naziva i nepravilnima, iako su one pravilne. Naime, to je učinjeno u drugačijim omjerima od standardnih, u kojima su notna trajanja pomnožena ili podijeljena s 2. Messiaen je koristio različite omjere,

poput 1:4, 4:1, 1:3, 3:1, 2:3, 4:5, itd. Služio se i (5) neretrogradnim ritmovima, što su ritmovi čiji je retrogradni oblik jednak originalu. Iz jednog je originalnog neretrogradnog ritma stvarao nove umetanjem notnih vrijednosti ili obrazaca. Još je jedna karakteristika njegovog ritma koju je koristio i Igor Stravinski, a to je upotreba (6) ritamskog pedala. To je naziv za ostanu ritamsku ili ritamsko-melodijsku figuru u kojoj su tonske visine zasebno organizirane. Messiaen je znao koristiti i nekoliko različitih ritamskih pedala suprotstavljenih u raznim dionicama te bi, zahvaljujući njihovom različitom trajanju, na taj način dolazilo do potpuno novih kombinacija ritma i tonova u vertikali. Zadnji primjer njegove organizacije parametra ritma je (7) ritamski kanon. Kanonska tehnika primijenjena je samo na ritam, dok su tonske visine organizirane zasebno. *Risposta* imitira *propostu* kontinuirano, kasneći za njom određeni ritamski interval. Što se tiče Messiaenove organizacije parametra tonskih visina, navela bih ovih osam tehnika. Jedna od njih posebno je obilježila Messiaenovu melodijsko-akordnu boju a to je upotreba tzv. (1) modusa ograničenog broja transpozicija. Radi se o sedam ljestvica građenih od simetričnog nizanjanja intervala (sekundi i terci) zbog čega neke njihove transpozicije sadrže iste tonove. Ljestvice zato nemaju 12 transpozicija različitih tonova već dvije, tri, četiri ili šest. Prvi modus je npr. cjelostepena ljestvica, a u drugome se modusu pravilno izmjenjuju intervali male i velike sekunde. (2) Od tonova modusa gradio je i akorde, na način da na svakom stupnju modusa transponira određeni relativan oblik akorda. Time dobiva širok raspon mogućnosti, jer svi relativni akordni oblici mogu biti transponirani u raznim modusima. Kombinacijom tih raznih akorda različitog broja tonova, njihove različite gustoće i instrumentacije nastali su akordi dotad nepoznati u povijesti glazbe pa je tako taj postupak snažno obilježio Messiaenov stil. Daljnji korak upotrebe modusa očituje se u (3) polimodalnosti, gdje su tonske visine različitih dionica građene tonovima različitih modusa. Tehnika (4) dodane note podrazumijeva dodavanje tona akordu nemodalnog podrijetla; na primjer, kada bi se dominantnom nonakordu dodala povećana kvarta u odnosu na temeljni ton, tada bi se dobio dominantni undecimakord s povišenom undecimom. (5) Rezonantni akord, koji je također koristio, građen je od tonova alikvotnog niza (bez oktaviranja), i to od

4. do 15. tona. Nekada ih je koristio i više u nizu, različitih transpozicija i obrata, ali sa zajedničkim basovim tonom. Za izgradnju melodijske linije znao je oponašati smjer intervala gregorijanskog korala (6). (7) Asimetrična širenja pojam su kojim se označavao djelomični ostinato, pri čijem ponavljanju ritam ostaje isti, a tonovi se transponiraju za malu sekundu uzlazno ili silazno, a neki i ostaju isti. Naposljetku, kao jednom od Messiaenovih najpoznatijih stilskih odlika smatra se imitacija (8) ptičjeg pjeva (Dedić, 2014.). Kao što je već ranije spomenuto, kao veliki ljubitelj prirode i ptica, počeo je zapisivati transkripcije ptičjeg pjeva već s 14 godina, a prvi ga je put upotrijebio u svom glasovitom djelu *Kvartet za kraj vremena* (1941.), koji je napisao tijekom zatočeništva u njemačkom logoru Görlitzu. U partiturama je uvijek navodio vrstu ptice čiji je pjev imitiran. Te je transkripcije u svojim djelima koristio do kraja svog života.

Potrebno je spomenuti da je Messiaen napravio i značajan doprinos razvoju serijalizma 50-ih godina 20. st. svojom klavirskom skladbom *Mode de valeurs d'intensités*, jedne od *Četiri ritamske etide* iz 1949., skladanom upravo serijalnom tehnikom koja podrazumijeva totalnu organizaciju svih parametara glazbenog djela; trajanja, notnih visina, dinamike, artikulacije, boje, tempa, itd.

Uz Messiaenovo ime veže se i jedna škola mladih francuskih skladatelja u kojoj je i on djelovao, pod nazivom *La Jeune France* (Mlada Francuska). Osnovana je 1936., a osim Messiaena, tu su bili i André Jolivet, Yves Baudrier i Daniel-Lesur. Oni su u svom stvaranju htjeli ostati slobodni od bilo kakvih ustaljenih normi; bilo tradicionalističkih, bilo revolucionarnih. Nisu se htjeli ograničavati nekim već stvorenim propisima skladateljskog sustava, već sačuvati svoju umjetničku individualnost i slobodu izraza. Cilj im je bio stvoriti iskreniju, humaniju i življu umjetnost, bez „šuplje“ apstraktnosti, a uz primjenu svih suvremenih tehnika.

Izbor djela iz razdoblja:

- Fuga u d-molu (1928.), za orkestar
- *Le Banquet eucharistique* (1928.), za orkestar
- *Le Banquet Céleste* (1928.), za orgulje
- *Préludes* (1928.-29.), za klavir

- *Simple chant d'une âme* (1930.)
- *Les Offrandes Oubiliées* (1930.), za orkestar
- *Diplyque* (1930.), za orgulje
- *Le Tombeau resplendissant* (1931.), za orkestar
- *Hymne au Saint Sacrement* (1932.), za orkestar
- *Fantaisie burlesque* (1932.), za klavir
- *Apparition de l'église éternelle* (1932.), za orgulje
- *L'Ascension* (1932.-33.), za orkestar
- *La Nativité du Seigneur* (1935.), za orgulje
- *Poèmes pour mi* (1937.), za glas i orkestar
- *Chants de Terre et de Ciel* (1938.), ciklus pjesama
- *Les corps glorieux* (1939.), za orgulje

4. AUSTRIJA I NJEMAČKA

Nakon Prvoga svjetskog rata kulturni život u Njemačkoj i Austriji bio je bogat i raznolik zahvaljujući nastojanjima muzikologa i mladih glazbenika koji su tada djelovali. Sve se više razvijao i širio pokret *Jugendmusikbewegung* koji je okupljao mlade glazbenike u zajedničkom muziciranju i ljubavi prema glazbenoj umjetnosti. Njemački su se muzikolozi trudili oživjeti skladbe prošlih razdoblja pa su sve češće postavljali zaboravljene barokne i predbarokne majstore. Suvremeni skladatelji također uspijevaju naći svoj put do publike i u to vrijeme već imaju svoje slušateljstvo. Prosječan se slušatelj općenito više približuje glazbi te postaje svjesniji njena razvitka i raznolikosti kroz povijest.

Unatoč velikoj povijesnoj povezanosti ovih dviju država u 20. st., možemo ipak reći da razlika u poimanju glazbe (bar kod ovih značajnijih skladatelja) ipak postoji. Dok u Austriji imamo dodekafoničare, kod kojih se očituje velika težnja k avangardnosti i novim putevima u skladanju, u Berlinu je glazba išla, moglo bi se reći, više populističkom i utilitarnom rutom. Tamo su prvenstveno djelovali Kurt Weill sa svojim popularnim operama i Paul Hindemith, koji je zastupao stav da glazba ne postoji sama zbog sebe, već da treba imati neku određenu svrhu (*Gebrauchsmusik*). U Münchenu je djelovao Carl Orff koji je skladao pod utjecajem francuskih impresionista; poglavito Debussyja. Koristio je neobične kombinacije instrumenata u orkestru radi dobivanja novih boja. Njegovo najpoznatije djelo je scenska kantata *Carmina Burana* iz 1936.

4.1. Richard Strauss

RICHARD STRAUSS (1864.-1949.) rođen je u Münchenu te je jedan od najznačajnijih predstavnika njemačke glazbe druge polovice 19. i prve polovice 20. stoljeća. Usprkos tvrdnjama nekih kritičara da je njegov rad nakon Prvog svjetskog rata samo sjena dotadašnjeg, njegova slava i značenje u tom razdoblju niti najmanje ne opadaju - niti kao skladatelja, niti dirigenta. Godine 1919. napušta rukovodstvo

berlinske i prelazi u bečku operu, gdje je djelovao zajedno s dirigentom Franzom Schalkom do 1924. Tada ostavlja i Beč, te započinje mirniji život u bavarским planinama, napuštajući dom samo povremeno zbog turneja. Zbog Straussovog djelovanja nakon 1933., njegova glazba i danas nosi određenu stigmatu. Naime, te godine prihvatio je poziv nove nacističke vlasti da postane predsjednikom Hitlerove *Reichsmusikkammer* - institucije koja je promovirala, režimu podobnu, njemačku glazbu. Michael Kennedy (autor Straussove biografije) smatra kako se Strauss tada našao pred vrstom moralne dvojbe, onakve kakvu su doživjeli svi njemački glazbenici tog doba. Činjenica da je iznad svega bio pragmatičar potpomogla je njegovoj tadašnjoj odluci. Govorio je kako ga se ne tiče ništa izvan njegovog skladanja, smatrajući kako je iznad politike. S druge strane, Strauss je svoju novu državničku funkciju iskoristio i u pozitivne svrhe, spasivši od logora više ljudi te je, izravno suprotno zakonima nacističke Njemačke, nastavio javno podržavati svoje židovske prijatelje. Upravo je pismo Stefanu Zweigu (autoru libreta za operu *Die Schweigsame Frau*, također Židovu) u kojem Strauss kritizira nacistični režim, a koje je Gestapo presreo 1935., postalo razlogom njegovog otpuštanja s mjesta predsjednika komore za glazbu. Nakon toga se umirovljuje i vraća u svoj dom u Garmisch-Partenkirchenu, gdje ostaje sve do Drugog svjetskog rata - kada odlazi u Švicarsku.

Početak njegovog skladateljskog rada bio je obilježen utjecajima Schumann, Mendelssohna i Brahmsa, da bi mu kasnije uzori postali Wagner i Liszt. Prvo razdoblje njegovog progresivnog, zrelog stvaranja zasniva se na radu na polju orkestralne programne glazbe. Na vlastiti način oblikuje i razvija oblik Lisztove simfonijske pjesme, koju naziva *tonskom poemom*. U njoj uspijeva izraziti svoje ogromne stvaralačke sposobnosti u vidu orkestralne šarolikosti i maštovitog dramskog oblikovanja. Zanimljiv je podatak da su njegove tonske poeme samo do 1908. doživjele 935 izvedbi, od kojih je čak 153 dirigirao on sam. (Schmid, 2003.) Simfonijska je pjesma programno orkestralno jednostavačno djelo slobodnog oblika koji ovisi o svom izvanglazbenom predlošku-programu. Velik se broj simfonijskih pjesama oslanja i na forme apsolutne glazbe (sonatni oblik, rondo, trodijelni oblik, varijacije). Često se i zapažaju elementi cikličnosti zbog dužih ulomaka koji

podsjecaju na stavke spojene u jednu cjelinu. Još bitnije od tonskih poema Straussu su bile opere kojih je skladao 16. Zahvaljujući dirigentskom djelovanju, već u mlađoj dobi iznimno dobro poznaje orkestar koji u njegovim djelima ima najistaknutiju ulogu. Orkestracija kompleksnih, multikomponentnih slogova je briljantna, a sve dionice u njegovim orkestralnim skladbama izrazito su tehnički zahtjevne. Straussova posebnost, između ostalog, leži i u sposobnosti da u svojim programnim djelima uspijeva oblikovati i portretirati likove uz sve njihove unutarnje doživljaje i previranja, prikazati događaje i atmosfere u njihovim krajnjim točkama i u najmanjim nijansama. U Straussovim je djelima kasnoromantička postwagnerovska harmonija doživjela svoj vrhunac. Kroz cijelo je svoje skladateljsko djelovanje ostao vjeran vlastitom harmonijskom izrazu, uz to zadržavši klasične glazbene forme. Za razdoblje koje se u ovom radu opisuje najznačajnije bi bilo Straussovo posljednje stvaralačko razdoblje od 1915. (kada je dovršena njegova zadnja simfonijska pjesma *Eine Alpensymphonie*, op. 64). Tada je napisao i nekoliko djela obilježenih komornim tretiranjem sastava za koji su napisana te prozračnom instrumentacijom i produbljenošću sadržaja.

Izbor djela iz razdoblja:

- *Schlagobers* (1922.), bečki balet u dva čina
- *Tanzsuite nach Klavierstücken von François Couperin* (1923.), orkestralno djelo od 8 stavaka
- *Sinfonie zu drei Themen* u Es-duru (1925.), za orkestar
- *Die ägyptische Helena* (1926.), opera u dva čina
- *Arabella* (1934.), lirska komedija u tri čina
- *Die Schweigsame Frau* (1934.), komična opera u tri čina
- *Olympische Hymne* (1934.), za mješoviti zbor i orkestar
- Simfonija za puhačke instrumente (1934.)
- *Friedenstag* (1935.-36.), opera jednočinka

4.2. Arnold Schönberg

Austrijski skladatelj ARNOLD SCHÖNBERG (1874.-1951.) upravo je u razdoblju između dva svjetska rata iznio novu, revolucionarnu, dvanaesttonsku skladateljsku tehniku. Nakon služenja u austrijskoj vojsci tijekom Prvog svjetskog rata, 1918. vraća se poučavanju i skladateljskoj djelatnosti u Beču, a aktivan je bio i u publicistici i teoriji. Najveću popularnost stječe prigovorima publike i novina na njegova djela. Godine 1925. dobiva posao profesora kompozicije na Pruskoj umjetničkoj akademiji u Berlinu, gdje se uskoro susreće s antisemitizmom u novinskim člancima zbog svog židovskog podrijetla. U Berlinu ostaje do 1933., kada Hitlerova stranka dolazi na vlast. Nakon toga odlazi u SAD, gdje nastavlja svoju pedagošku i skladateljsku djelatnost.

Uz Schönbergovo se ime često veže pojam glazbenog ekspresionizma koji je obilježio njegovo drugo, atonalitetno razdoblje od 1908. do 1921. (trećim se razdobljem smatra dvanaesttonsko). Ekspresionizam, kao i impresionizam, svoje korijene pronalazi u slikarstvu, a pojavljuje se i u književnosti. Glavna mu je odrednica izbjegavanje tradicionalnih oblika ljepote u svrhu prijenosa ljudskih emocija i svega onog unutarnjeg. Preteča pravca je slika *Krik* (1893.) norveškog slikara Edwarda Muncha. Time bi se slikovito moglo reći kako je cijeli pravac koncipiran kao „krik“ umjetnika u tom razdoblju; on je nemoćan da bi utjecao na sve što se u svijetu događa pa se može izraziti jedino – krikom. U glazbi predstavlja opoziciju programnosti te suprotstavljanje građanskom društvu i njegovoj površnosti, licemjerju, pretvornosti. Za razliku od impresionista koji inspiraciju traže u prirodi i izvanjskom, ekspresionisti žele izraziti upravo ono unutarnje, polaze od sebe i trude se iznijeti na vidjelo sve ono skriveno u njima osobno i u društvu. Na strani je neugodne i neuljepšane istine te je upravo ta estetika istine jedino za čim se povode. U glazbi se teži odricanju svih konvencionalnih elemenata. Karakteristike stila su: atonalitetnost, učestale disonance i njena emancipacija, velika koncentracija glazbenog sadržaja, napuštanje starih glazbenih oblika, balansiranje između homofonije i polifonije, neprevladavanje ijednog od elemenata glazbe (melodije, ritma, harmonije), korištenje svih registara (i dubokih i visokih), nagle agogičke

promjene, emancipacija zvukovne boje te naposljetku i uspostava dodekafonije. (Dedić, 2014.). Upravo je po izumu i razvoju dodekafonije Schönberg postao nadaleko poznat i značajan u povijesti glazbene umjetnosti.

Dodekafonska ili dvanaesttonska tehnika skladanja (dodekafonija) tehnika je organiziranja tonских visina pomoću niza sačinjenog od dvanaest različitih tonova kromatske ljestvice, a koji se odnose samo jedan prema drugom. Nastala je iz Schönbergove želje za izbjegavanjem oktaviranja i ponavljanja istih tonских razreda. Cilj je ravnopravnost korištenja različitih tonских razreda u skladbi izbjegavajući dominaciju jednog kao tonalitetskog središta. Prva skladba u potpunosti napisana dodekafonskom tehnikom je njegova Suita za klavir, op. 25 (1923.). Tehniku je potrebno pobliže objasniti. Dakle, niz određenog redoslijeda tonova sadrži svih dvanaest tonova kromatske ljestvice, bez ponovljenih tonova ili oktava. Iz osnovnog niza izvode se tri njegova oblika: inverzija, retrogradni oblik i retrogradna inverzija. Ova četiri oblika (originalni i tri izvedena) provode se u svojih 12 transpozicija, što sveukupno tvori 48 nizova koji se koriste u skladanju. Svaki ton niza može biti korišten u bilo kojoj oktavi, ali se oktaviranje tonova pak izbjegava, kako pojedini ton ne bi počeo dominirati. Enharmonijsko bilježenje tonova koristi se slobodno. Ostali se parametri (ritam, dinamika, instrumentacija) koriste potpuno slobodno, samo uz izbjegavanje pravilnih simetričnih ritmova. Kao građevni materijal Schönberg je koristio i tonske ćelije, u raznim obratima, položajima i na raznim transpozicijama. Tonske ćelije mogu biti poredane vodoravno, okomito i kombinirano. Upotrebom dvanaesttonske tehnike skladanja pojavljuje se praksa da se prvo izradi partitura ritma kojemu se kasnije pridružuju tonovi nekog od izabranih nizova. Schönberg je dodekafonsku tehniku koristio u svojim djelima do kraja života, uz par iznimki iz posljednjeg desetljeća njegovog stvaranja. Bogat opus uključuje komornu glazbu za razne sastave, orkestralne skladbe te jednu operu jednočinku *Von heute auf morgen*, op. 23 (1928.).

Izbor djela iz razdoblja:

- Pet komada za klavir, op. 23 (1920.-23.)
- Suita za klavir, op. 25 (1921.-23.)

- Serenada (1923.), za septet i bariton
- Puhački kvintet, op. 26 (1924.)
- Gudački kvartet br. 3 (1927.)
- Varijacije za orkestar (1928.)
- *Von heute auf morgen* (1929.), opera jednočinka
- *Mojsije i Aron* (1932.), opera u dva čina
- Suita u G-duru za gudače (1934.)
- Violinski koncert, op. 36 (1936.)
- Gudački kvartet br. 4 (1937.)
- *Kammersymphonie* br. 2 u es-molu (1906.-39.)
- *Kol Nidrei* (1939.), za naratora, zbor i orkestar

4.3. Berg i Webern

Schönberg je u Europi i Americi odgojio popriličan broj učenika od kojih se posebno ističu ALBAN BERG (1885.-1935.) i ANTON VON WEBERN (1883.-1945.), koji skupa s njim pripadaju Drugoj bečkoj školi.

Za Berga je karakteristična fleksibilnost koju je uveo u dodekafonski sustav. Ne htijući ograničiti svoj smisao za izražavanjem emocija i životne drame u djelima, nije se pokoravao nametnutoj krutosti. To je učinilo njegovu glazbu pristupačnijom i, kako su mnogi njegovi suvremenici govorili, emocionalno *toplijom*. Webernova glazba bila je sušta suprotnost Bergovoj; dok je Berg pisao dramatična, emocionalno nabijena, izrazito dinamična djela, Webern je bio introvertiran te je težio kratkoći, sažetosti, aforizmima. U Webernovim se djelima može očitovati dokidanje svih veza s kasnom romantikom. Razvio je vlastiti stil kojeg karakterizira stroga disciplina i ograničenost glazbenih sredstava. Zvukovni kolorit uvjetovan je prozračnim strukturama kojima je potreban samo maleni prostor. Jedna od njegovih orkestralnih skladbi tako traje svega 19 sekundi. (Andreis, 1976.). Takav osebujan stil čije strukture sadrže kratke i odijeljene floskule sa svega par tonova biranih intervala i u

kojima su stanke imale poseban značaj kasnije je nazvan *punktualizmom*. Webernovi dvanaesttonski nizovi u kasnijem opusu segmentirani su na tri ili četiri tonske ćelije od čega su jedne inverzija, retrogradni oblik ili retrogradna inverzija drugih. Također je na vlastiti način razvijao postupak *Klangfarbenmelodie* (melodija zvukovnih boja) koji je prvi puta spomenut u Schönbergovoj knjizi *Nauk o harmoniji*. Dok ga Schönberg u svojim Pet orkestralnih komada, op. 16 koristi kao pulsaciju peteroglasnih akorada između dviju grupa različitih instrumenata, Webern je visine tona bojavao promjenama u instrumentaciji uz nastojanje čuvanja njihova melodijskog karaktera.

Izbor djela iz razdoblja:

Berg

- *Wozzeck* (1914.-22.), opera
- *Kammerkonzert* (1923.-25.), za klavir, violinu i 13 puhača
- *Lirska suita* (1925.-26.), za gudački kvartet
- *Tri komada za orkestar* (1929.)
- *Der Wein* (1929.), koncertna arija za sopran i orkestar
- *Lulu* (1929.-35.), opera
- *Violinski koncert* (1935.)

Webern

- *Sechs Lieder*, op. 14 (1917.-21.) - glas, violina, klarinet, bas-klarinet, viola i violončelo
- *Sechs Volkstexte*, op. 17 (1924.)
- *Zwei Lieder*, op. 19 (1926.)
- *Gudački trio*, op. 20 (1927.)
- *Simfonija za mali orkestar*, op. 21 (1928.)
- *Kvartet za violinu, klarinet, saksofon i klavir*, op. 22 (1930.)

- Koncert za devet instrumenata (1934.) - flauta, oboa, klarinet, rog, truba, trombon, violina, viola i klavir
- *Drei Lieder*, op. 25 (1935.)
- Varijacije za klavir (1936.)
- Gudački kvartet, op. 28 (1938.)
- Kantata br. 1, *Jone*, op. 29 (1939.)

4.4. Paul Hindemith

PAUL HINDEMITH (1895.-1963.) bio je iznimno svestran glazbenik koji je volio povezivati sva područja umjetničkog stvaralaštva. Studirao je u Frankfurtu, a već je sa 20 godina postao koncert-majstor frankfurtske opere. Osnivač je Amar-Hindemith kvarteta, s kojim je, kao njegov violist, gorljivo propagirao suvremenu glazbu. Bavio se i dirigiranjem, dirigirajući i svoja i tuđa djela. Od 1927. do 1935. predavao je kompoziciju na Hochschule für Musik Berlin, nakon čega se, zbog sukoba s nacističkom vlasti, seli u tursku Ankaru. Tamo je ostvario veliki doprinos podizanju glazbenog života. Godine 1939. seli se u SAD, gdje predaje kompoziciju u Bostonu.

Hindemith je jedan od najznačajnijih zastupnika linearnog koncipiranja glazbenog djela. Svoje teorije iznio je u djelu *Unterweisung im Tonsatz* (1937.). U njemu razrađuje svoju nauku o kompoziciji kojoj je ishodište upravo linearnost, polifoničnost. Smatrao je da se vertikalni, harmonijski aspekt treba upoznati tek nakon združivanja nekoliko melodijskih linija. Pokušao je uvesti red i u atonalitetnost te je izgradio nov harmonijski sustav s novim shvaćanjem tonalitetnosti, akorda i njihove strukture. Hindemith je u svojoj ranijoj fazi koristio sve slobode atonalitetnosti kako bi ih udružio s ironijom, groteskom i persiflažom. Povodeći se za antiromantičkim stajalištima, dolazi do upotrebe motoričnosti, improviziranja i drugih obilježja barokne glazbe u koje je kombinirao i elemente *jazza*. Nakon tih mladih, revolucionarnih godina, kroz strožu se formu približuje već

spomenutoj novoj tonalitetnosti, središnjosti sustava i novom pogledu na sadržaj glazbenog djela te razrađuje problematiku pitanja o ljudskim i umjetničkim vrijednostima.

Izbor djela iz razdoblja:

- Violinska sonata br. 1 u Es-duru (1918.)
- Sonata za violu solo (1919.)
- *Komorna glazba* br. 1 (1921.-22.)
- *Die junge Magd* (1922.), ciklus od šest pjesama
- Gudački kvartet br. 4 (1923.)
- *Das Marienleben* (1924.), ciklus pjesama
- *Cardillac* (1926.), opera
- Koncert za orgulje i komorni orkestar (1928.)
- *Koncertna glazba* (1930.), za kavicu, harfu i brass
- *Filharmonijski koncert* (1932.)
- *Slikar Mathis* (1934.), opera
- Simfonijski plesovi (1937.)
- *Nobilissima vision* (1938.), balet
- Violinski koncert (1939.)

5. MAĐARSKA

5.1. Béla Bartók

Najveći značaj skladatelja BÉLE BARTÓKA (1881.-1945.) leži u komponiranju na temeljima folklorne glazbe. Odrastajući u pretežito ruralnim područjima u mađarskom dijelu bivše Austro-Ugarske, od malena dolazi u doticaj s napjevima raznih naroda, najviše mađarskih, rumunjskih i slovačkih. Većinu svog života proživio je u Budimpešti; skladajući, poučavajući na konzervatoriju, nastupajući kao pijanist te istražujući folklornu glazbu. Godine 1939. iz političkih se razloga seli u SAD, gdje ostaje do smrti.

Skupa sa Zoltánom Kodályjem (1882.-1967.), svojim kolegom i istomišljenikom, Bartók izrađuje svoju prvu etnomuzikološku zbirku *Dvadeset mađarskih narodnih popjevaka* za glas i klavir. Njih su dvojica prvi u Mađarskoj proučavanje folklora postavili na znanstvene temelje. Nastavivši svoj rad i istraživanje u području etnomuzikologije, Bartók tijekom života izdaje velik broj zbirki i znanstvenih publikacija na temu folklorne glazbe već spomenutih triju naroda. Treba napomenuti da je on istraživao glazbu pretežito ruralnih područja; napjeve na koje tadašnja moderna ili popularna glazba nije imala utjecaja pa su ostali nepromijenjeni. Nakon njegovih ranijih djela koja su pod utjecajima Brahmsa, Liszta, Debussyja i Straussa, Bartókove zrele skladateljske godine započinju 20-ih godina 20. stoljeća i traju do njegova preseljenja u Ameriku 40-ih. Prema Žmegaču (2009.), njegov je skladateljski cilj bio spojiti tekovine moderne glazbe s folklornim temeljima. Na taj se način on ostvaruje kao autor vlastitog stila i izričaja pa se njegova zrela djela ne povezuju ni sa kakvim specifičnim skladateljskim utjecajima. Zahvaljujući ritmovima folklorne glazbe koje je koristio (oštro naglašavanje pravilnih ritamskih okvira, stvaranje nepravilnih ritamskih odnosa), ta djela predstavljaju svojevrsnu opoziciju impresionizmu u njegovoj ritamskoj neodređenosti. Veza s folklorom također je obogatila i harmonijsku okosnicu njegovih djela zbog specifičnih obilježja starih ljestvica, ali i instrumentalnu boju. Bartókov rad postaje prepoznatljiv po disonantnosti, oporosti, modernosti, u jednu ruku moglo bi se reći i avangardnosti

upravo zbog izbjegavanja konsonanci i klasične tonalitetnosti. Posebnost Bartókova glazbenog izričaja bez sumnje leži u njegovoj izvanrednoj sposobnosti prilagodbe folklornoj glazbi i njenom duhu, ali i stvaranja vlastita izričaja; dok je za svoja djela koristio melodije iz folklornih napjeva, svi ostali elementi njegovo su autorstvo. Bartók se, dakle, ne zaustavlja samo na upotrebi folklornog nasljeđa kao temelja svoje glazbe; taj je svoj specifičan harmonijski slog stvorio sam. Skladao je i djela koja su u cjelini nastala potpuno iz njegove mašte, uz ostvarivanje potpuno novih harmonijskih i tonskih efekata, linearno vođenje dionica i novi kolorit. Koristeći brojne rezultate dugogodišnjeg proučavanja folklorne glazbe s jedne strane te bogato akademsko zaleđe s druge, Bartók uspijeva stvoriti izvanrednu glazbenu sintezu ta dva potpuno različita glazbena svijeta.

Izbor djela iz razdoblja:

- *Čudesni Mandarin* (1918.-19.), balet
- Violinska sonata br. 1 (1921.), atonalitetna
- Klavirski koncert br. 1 (1926.)
- *Cantata Profana* (1926.), za tenor i bariton solo, mješoviti zbor i orkestar
- *Mikrokosmos* (1926.), 150 malih komada za klavir
- Gudački kvartet br. 3 (1927.)
- *Rapsodija* br. 1 i br. 2 (1928.), za violinu i orkestar
- Klavirski koncert br. 2 (1930.-31.)
- *Glazba za gudače, udaraljke i čelestu* (1936.)
- Violinski koncert br. 2 (1938.)
- Sonata za dva klavira i udaraljke (1938.)
- *Kontrasti* (1938.), trio za klarinet, violinu i klavir
- Divertimento za gudače (1939.)
- Gudački kvartet br. 6 (1939.)

6. RUSIJA

Ruski su se umjetnici i intelektualci u SSSR-u nalazili u veoma teškoj poziciji. Iako je država poticala razvoj kulture i umjetnosti, njihovi su radovi morali proći razne mehanizme valorizacije od strane režima i često su bivali cenzurirani. Za Lenjinovo vrijeme (do 1929.) vladala je relativna sloboda misli i izražaja, naravno pod uvjetom da nije protivna režimu. Kada je Staljin stupio na vlast, slobode su se poprilično ograničile pa je velik broj stvaralaca napustio državu, a oni koji su ostali bili su u poprilično nezahvalnom položaju. Često se događalo da su, osim toga što su njihova djela morala proći sve cenzure i preglede, oni i iz drugih razloga bili u nemilosti režima. U književnosti su se posebno potiskivali svi pravci osim socrealizma koji je propagirao socijalističku ideologiju. Mnogi su književnici doživljavali izrazito teške sudbine. Velik je broj umjetnika, znanstvenika, profesora i političara završavao u logorima. Šostakovičeva bi se karijera možda mogla uzeti kao dobar prikaz odnosa režima prema skladateljima i umjetnosti uopće. Usprkos tome što je bio jedan od najslavnijih i najuspjelijih skladatelja SSSR-a, njegov je kompleksan odnos sa Staljinom rezultirao time da je njegov rad čak u dva navrata zabranjivan i odbacivan. Njegova je Deveta simfonija, npr., 1946. bila osuđena kao „ideološki slaba i neuspješna u odražavanju duha sovjetskog naroda“. I Prokofjev i Hačaturjan također su dijelili sličnu sudbinu. Djelo Stravinskog je, iako je živio u inozemstvu, proglašeno formalističkim i antisovjetskim.

6.1. Igor Stravinski

Veliki ruski skladatelj IGOR STRAVINSKI (1882.-1971.) većinu svog života proveo je van domovine. Od uspješne praizvedbe baleta *Žar-ptica* 1910., kojim je postigao veliku slavu, pa sve do 1920. živio je u Švicarskoj, a otada dom nalazi u Parizu. Godine 1939. seli se u SAD. Uz skladateljski rad, bavio se i pijanizmom i dirigiranjem, promičući vlastita djela.

Stvaralaštvo Stravinskog stilski je vrlo raznoliko i oprečno. Njegov opus dijeli se na tri faze: rusku, novoklasičku i serijalnu. U svojoj prvoj fazi Stravinski pripada skupini autora koji se oslanjaju na izvore pučke glazbe (tzv. „novonacionalna škola“ – Rusija i Češka). Uzori su mu i Korsakov i Debussy. U ovom razdoblju stvara djela koja su iznimno obogatila sredstva glazbenog izraza. Za to razdoblje najvažnija su tri baleta: *Žar ptica* (1910.), *Petruška* (1911.) i *Posvećenje proljeća* (1913.). Kod njega se nalaze prvi primjeri organizacije ritma koji je u ovom razdoblju najvažniji parametar. Koristi tehnike ritamskih ćelija koje korespondiraju s melodijskim te se pri ponavljanju variraju, superponira dvije ili više dionica s različitim tonskim ćelijama (tonovi ćelija su udaljeni po kvintnom krugu), koristi i poliakorde, horizontalnu i vertikalnu polimetriju, ostinatne figure, superponira ritamska ostinata samostalnih periodizacija i pravilne ritamske pulseve s nepravilnim ritamskim podjelama. Melodija je često sirova i opora te unosi crtu brutalnosti u kombinaciji s disonancama i politonalnosti. Glazba Stravinskog iz ovog razdoblja nazivana je *glazbom budućnosti* zbog svoje neshvaćenosti i snažnog dojma koji je ostavila na glazbenu javnost tog vremena, naviknutu na impresionistički i postimpresionistički zvuk. Javnost se dijelila na one koji su u Stravinskome vidjeli vizionara koji donosi nove tehnike i poglede na glazbu, i na one koji su ga napadali, ne shvaćajući njegov izraz.

Nakon ove prve faze slijedi veliki preokret u njegovu stvaranju. Najednom istupa protiv korištenja folklora, programnosti, romanticizma i naglašene osjećajnosti te zagovara potpuni objektivizam i intelektualizam. Smatra da glazba ne treba biti ništa drugo osim čiste glazbe. Uzore nalazi u majstorima daleke prošlosti, najviše u baroku (J. S. Bach). Ne napušta suvremenu glazbenu tehniku, ali posebnu pažnju obraća na jednostavnost i jasnoću strukture, ekonomičnost sredstava, linearnost i izbjegavanje emotivnosti. Mnogi su mu kritičari, pa čak i donedavni štovatelji, tada predbacivali formalizam, hladnoću i apstraktnost. (Andreis, 1976.)

Na slične se kritike moglo naići i u njegovom trećem razdoblju, serijalnom, kojim sklada od 50-ih godina 20. st. Tada prihvća načela dodekafonije i serijalne glazbe, što podrazumijeva organizaciju svih parametara glazbenog djela – tonske visine, notna trajanja, dinamike, artikulacije, boje, tempa, agogike itd.

Izbor djela iz razdoblja:

- *Priča o vojniku* (1918.), dramsko djelo za tri glumca i septet (klarinet, fagot, kornet, trombon, violinu, kontrabas i udaraljke)
- *Ragtime* (1918.), za 11 instrumenata
- *Lied ohne Nahme* (1918.), za dva fagota
- *La Marseillaise* (1919.), za violinu
- *Pulcinella* (1920.), balet
- Simfonija za puhače (1920.)
- *Mavra* (1922.), komična opera
- Oktet za puhačke instrumente (1923.)
- Koncert za klavir i puhače (1924.)
- Sonata za klavir (1924.)
- Suita br. 1 za mali orkestar (1925.)
- *Oedipus Rex* (1926.-27.), oratorij
- *Le baiser de la fée* (1928.), balet
- *Quatre Études* (1929.), za orkestar
- *Simfonija psalama* (1930.), za zbor i orkestar
- *Perséphone* (1933.-34.), melodrama
- Koncert za dva solo klavira (1935.)
- *Jeu de cartes* (1936.), balet
- *Preludij* (1936.-53.), za jazz ansambl
- *Dumbarton Oaks*, koncert u Es-duru za komorni orkestar (1938.)

6.2. Sergej Prokofjev

SERGEJ PROKOFJEV (1891.-1953.) je skladatelj koji je cijelog svog života zadržao svoj vlastiti prepoznatljivi izričaj. Godine 1918. Prokofjev napušta SSSR te kreće na putovanje po zemljama Europe i SAD-a, nastupajući većim dijelom kao pijanist. Od 1923. do 1932. živi u Parizu te ostvaruje svjetski ugled kao jedan od

najoriginalnijih, najsmjelijih i najprovokativnijih skladatelja. Hvaljen je od strane kritičara i u domovini i u inozemstvu. Naposljetku se vraća u svoju domovinu, gdje ga ponovno obasipaju slavom i nagradama, ali kasnije (1948.), po već znanom običaju režima, i kritikama i prigovorima.

Mnogi muzikolozi Prokofjevlev stil opisuju prvenstveno kao izrugivački, kapriciozan, humorističan i groteskan. Često kombinira klasične glazbene elemente s elementima novih izražajnih sredstava, kao što je npr. neka glazbena misao s uobičajenim tonalitetnim odnosima kojoj naglo dodaje neki neočekivani intervalski skok, uobičajenoj harmoniji neobičan, opori akord ili koristi jednostavne akorde u neuobičajenim odnosima. Ovakvi postupci u djela unose iznenađenje i svježinu. Sam je u svojoj autobiografskoj skici iz 1941., objavljenoj u časopisu *Sovjetska glazba*, pobliže opisao vlastiti glazbeni stil: „U svom stvaralačkom radu slijedio sam nekoliko glazbenih pravaca. Prvi je klasičan. Podrijetlo mu je u mome ranom djetinjstvu kad sam slušao svoju majku kako izvodi Beethovenove sonate. Taj pravac poprima u mojim sonatama i koncertima novoklasičan izgled ili pak oponaša novoklasičan stil 18. st., npr. u gavotama, u *Klasičnoj simfoniji* i donekle u *sinfonietti*. Drugi je pravac obilježen uvođenjem novih elemenata. Ja ga povezujem uz moj susret s Tanjejevom, koji me je korio zbog moje ponešto „elementarne harmonije“. To se obnavljanje u početku očitovalo u traganju za individualnim harmonijskim jezikom, a poslije u težnji za sredstvima koja će izraziti snažne emocije, tako u *Sarkazmima* i u *Skitskoj suiti*, u operi *Igrač*, u *Njih je sedmero*, u drugoj simfoniji itd. Sklonost obnavljanju nije utjecala samo na harmonijske osebnosti, već i na melodiku, na instrumentaciju, a i na opernu glazbu. U trećem pravcu ističe se tokatni, odnosno motorički element; njega je možda izazvala Schumannova tokata, koja me se jednom snažno dojmila. Ovamo pripadaju etide op. 2, tokata op. 11, scherzo iz op. 12, scherzo iz drugoga klavirskog koncerta, tokata u petom klavirskom koncertu, impulzivne figuracije u *Skitskoj suiti* i u *Čeličnom skoku*, a i neka mjesta u trećem klavirskom koncertu. Taj je element vjerojatno najmanje značajan. Četvrti je lirski. On se najprije pojavljuje kao lirski meditacija, primjerice u *Priči* iz op. 3, u *Sanjama* op. 6, u *Legendi* iz op. 12 itd., bez veze s melosom. Gdje se on javlja i u

širokim melodijskim frazama, u početku prvoga violinskog koncerta, u popijevkama i drugdje. Lirizam je kod mene polagano rastao. U posljednje vrijeme obraćao sam mu sve više pozornosti. Rado bih se ograničio na ta četiri obilježja, a peto, grotesku, na koje neki kritičari upozoravaju, smatram tek varijacijom ostalih. Izraz „groteska“ radije bih zamijenio izrazom „scherzo“ ili s tri riječi koje označuju njegove nijanse; to su šala, smijeh, podrugivanje.“ (Andreis, 1976.)

Izbor djela iz razdoblja:

- *Zaljubljen u tri naranče* (1919.), opera
- *Uvertira na hebrejske teme* (1919.), za klavir, klarinet i gudački kvartet
- Sonata za klavir br. 5 u C-duru (1923.)
- Simfonija br. 2 u d-molu (1924.)
- Kvintet u g-molu za obou, klarinet, violinu, violu i kontrabas (1924.)
- *Pas d'acier* (1925.-26.), balet
- Simfonija br. 3 u c-molu (1928.)
- Simfonija br. 4 u C-duru (1929.-30.)
- Klavirski koncert br. 5 u G-duru (1932.)
- *Romeo i Julija* (1935.), balet
- Violinski koncert br. 2 u g-molu (1935.)
- *Peća i vuk* (1936.), za orkestar i pripovjedača
- *Kantata za dvadesetu obljetnicu Oktobarske revolucije* (1936.-37.), za dva zbora, vojni sastav, harmoniku i orkestar
- *Aleksandar Nevski* (1938.-39.), kantata za mezzosopran, zbor i orkestar

6.3. Dmitrij Šostakovič

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ (1906.-1975.) izuzetno je zanimljiv glazbeni umjetnik. Bio je student sanktpeterburškog konzervatorija od 1919. do 1925., gdje su mu profesori bili Steinberg i Sokolov. Ostvarivši veliki uspjeh već sa Prvom simfonijom

(1926.), potpuno se posvećuje skladanju, gdje mu je karijera zbog tadašnjeg režima bila poprilično nestabilna.

Usprkos Šostakovićevoj velikoj nadarenosti, smislu i velikom značaju njegove glazbe za povijest, njegov bi se skladateljski opus, prema mišljenju mnogih muzikologa, mogao nazvati (u najmanju ruku) kvalitetom izrazito promjenjivim. Dok su, s jedne strane, njegove simfonije, koncerti i komorna glazba lučili same pohvale i oduševljenje kritike iz domovine i inozemstva, neka su njegova djela odražavala čistu banalnost i formalizam. Te su se navale kritike i oduševljenja na Šostakovićeve radove često javljale naizmjenično pa je tako njegova karijera, ali i sudbina u domovini uopće, bila izrazito nestalna i neizvjesna. Već je 1926. kao diplomski rad napisao svoju prvu simfoniju koja je polučila ogroman uspjeh pa je neki čak smatraju i njegovim najboljim djelom. Zadivio je kritiku iznimnom orkestracijom, svježinom u glazbi, energičnim duhom i poletom. Premda vjeran klasičnim elementima, ponajprije u građi forme, Šostakovič donekle slijedi i nove glazbene ideje te stvara svoj vlastiti stil blizak ekspresionizmu, spajajući poliritmiju, politonalitetnost i atonalitetnost s ruskim glazbenim nasljeđem za koji su mu uzori najviše bili Petorica, Čajkovski i Skrjabin. U to vrijeme napisao je dvije opere – komičnu operu *Nos* (1928.) i *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (1932.), koja je označila prekretnicu u ruskoj operi zbog ekspresionističkog izraza zasnovanog na slobodnom tretiranju disonance. Usprkos tome, obje su opere u SSSR-u proglašene „buržusko-dekadentnima“. Nakon toga se Šostakovič vraća u milost režima Koncertom za klavir, gudače i trubu (1933.) te Petom simfonijom (1937.), koja se smatra jednom od najboljih u ruskoj glazbi uopće. Postaje jednim od vodećih sovjetskih skladatelja osvojivši 1940. čak i Staljinovu nagradu za svoj Klavirski kvintet. Njegovu glazbu karakteriziraju bogato razrađena melodija, polifonske strukture, domišljata formalna rješenja, iznimna instrumentacija, duboka ekspresivnost, snažan emotivni naboj i elementi glazbenog humora, satire i ironije. Međunarodni je ugled stekao prvenstveno instrumentalnom glazbom u kojoj je često povezivao lirizam s dramatičnim izrazom.

Izbor djela iz razdoblja:

- Scherzo u fis-molu za orkestar (1919.)
- Klavirski trio br. 1 (1923.)
- Simfonija br. 1 u f-molu (1924.-25.)
- *Nos* (1927.), opera
- Simfonija br. 2 u H-duru, *Oktobarska* (1927.)
- Simfonija br. 3 u Es-duru, *Prvomajska* (1929.), sa zborom
- *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (1930.-32.), opera
- Klavirski koncert br. 1 u c-molu (1933.), za klavir, gudački orkestar i trubu
- *Ljudska komedija* (1933.-34.), primijenjena glazba
- Suita za jazz orkestar br. 1 (1934.)
- Sonata za violončelo u d-molu (1934.)
- Simfonija br. 4 u c-molu (1935.)
- Simfonija br. 5 u d-molu (1937.)
- Suita za jazz orkestar br. 2 (1938.)
- Gudački kvartet br. 1 u C-duru (1938.)
- Simfonija br. 6 u h-molu (1939.)

7. SAD

Glazbeni se život u SAD-u intenzivnije razvija nakon građanskog rata 1865. Bilo je sve više glazbenika s temeljitim glazbenim obrazovanjem koji su se školovali po Europi, često u Njemačkoj, kasnije i u Francuskoj i slavenskim zemljama. Tako je razvoj američke glazbene umjetnosti bio i u 20. stoljeću vrlo usko povezan sa zbivanjima u europskoj glazbi. Muzikolog K. H. Wörner govori o tri faze u američkoj glazbi od početka stoljeća do Drugog svjetskog rata. U prvoj prevladava utjecaj Debussyja i impresionizma, u drugoj najviše Šestorice i Stravinskog, a treća faza je posljedica emigracije velikog broja istaknutih skladatelja u SAD zbog totalitarnih režima koji su vladali u Europi. Tako tamo stižu Schönberg, Stravinski, Bartók, Hindemith, Milhaud, Křenek, Martinů i drugi te se posvećuju najčešće nastavničkoj djelatnosti. Iako je njihov utjecaj na mlađe naraštaje skladatelja bio poprilično velik i značajan, on nije priječio da se oni i samostalno razvijaju.

7.1. Charles Ives

CHARLES IVES (1874.-1954.) bio je povučeni glazbeni revolucionar za kojeg svijet dugo nije niti znao. Po prirodi osobenjak, revoluciju u glazbi proveo je daleko od ljudi i svijeta te je za nju rijetko tko čuo. Uz bogatu glazbenu djelatnost, bio je iznimno uspješan i u osiguravajućim poslovima. Nakon jednog od nekoliko srčanih udara koje je imao, 1918. počinje sve manje skladati. 1922. izdaje zbirku *114 Songs*, a zadnje njegovo djelo je pjesma *Sunrise* iz 1926. Nakon svog umirovljenja 1930. više vremena uspijeva posvetiti glazbi, ali više nije u stanju skladati nova djela.

U Ivesovim djelima nailazimo na rad s poliritmijom i polimetrijom dosta prije Stravinskog, korištenje oštih disonanci prije Bartóka, politonalitetnost prije Milhauda, eksperimentiranje s četvrttonovima prije Hábe i korištenje klastera prije Cowella. Te su skladbe tek godinama kasnije pronađene te je tada shvaćeno kako je on došao do mnogih kompleksnih inovacija kojima su se neki, kasnije iznimno uspješni i poznati skladatelji služili nakon godina vlastitih istraživanja. Ives je

neprestano radio na istraživanju novih zvukovnih, melodijskih, ritamskih i harmonijskih mogućnosti. Njemu cilj nije bio postati poznat; on je to radio da udovolji vlastitoj potrebi za istraživanjem. Značaj njegovog rada je i u tome što je, dok su svi američki skladatelji slijedili europske trendove, on bio prvi koji je tabao vlastiti skladateljski put koristeći nove tehnike i gradeći svoju glazbu na američkom nasljeđu. Američka prošlost, običaji, pejzaž, folklor i književnost; njemu je sve to služilo kao inspiracija za djela prožeta neobično snažnim duhom, živošću i svježinom.

Izbor djela iz razdoblja:

- *Orchestral set* br. 3 (1919.-27.)
- *The Celestial Country* (godina nepoznata), za zbor
- *General Booth's Entrance into Heaven* (godina nepoznata), za brass sastav i zbor
- Jedanaest svezaka komornih djela, psalmi, koralni, zborna djela, pjesme, klavirske skladbe (godine nepoznate)

8. ZAKLJUČAK

Pluralizam stilova prisutan je u svim povijesnim razdobljima umjetničke glazbe. U baroku su tako u isto vrijeme djelovali C. Monteverdi i J. P. Sweelinck, kasnije i D. Scarlatti i J. S. Bach, kod kojih postoje velike razlike u skladateljskim izrazima. Isto je i u razdoblju konca 18. stoljeća sa L. van Beethovenom i G. Rossinijem. Razlike autora 19. st. čine se još većima ako uspoređujemo Verdija i Wagnera, ili Liszta i Brahmsa. Međutim, ono što je povezivalo glazbu svih skladatelja do konca 19. st. jest pripadnost tonalitetu, upotreba akorda tercne građe, poštivanje pravila klasične harmonije i opći principi izgradnje oblika. Pluralizam stilova u glazbi 20. stoljeća, a posebno u razdoblju između dva rata, postaje nešto sasvim drugo. Nikada se dotad nije moglo naići na toliko iz korijena različitih, katkad i oprečnih ideja, stilova i izraza. Dok se, na primjer, Stravinski, napisavši posljednje djelo svoje ruske faze, okreće novoklasicizmu, Strauss sklada na temeljima kasnoromantičke harmonije, a Schönberg, kao glavni predstavnik nove estetike ekspresionizma, razvija potpuno nov skladateljski sustav, različit od svih dotadašnjih. Varèse istražuje nove zvukovne mogućnosti i eksperimentira sa elektronikom, a Bartók se bavi stvaranjem umjetničke glazbe na temeljima folklorne. Messiaenov originalni pristup skladanju, uvjetovan mnogobrojnim vlastitim skladateljskim tehnikama, nagovještava se već u njegovoj ranoj fazi. Debussyjeve su revolucionarne ideje ostale živjeti dugo nakon njegove smrti 1918. Mnogi skladatelji i desetljećima kasnije crpe njegovu ostavštinu poput proširene tonalitetnosti i slobodnog spajanja disonantnih akorada dokidanjem klasične harmonije. Iz svega toga može se zaključiti da su mnogi skladatelji 20. st., ne samo započeli potpuno nove glazbene pravce, već i proširili naše poimanje glazbe uopće. Dovodeći sve glazbene elemente u nove odnose i preispitujući katkad čak i njihove osnovne odrednice, oni su uspjeli probiti potpuno nove putove kojima se glazba razvija do danas, kao i one kojima će se ona razvijati u budućnosti.

POPIS LITERATURE

- Andreis, J. 1976. *Povijest glazbe (III knjiga)*. Zagreb: Liber.
- Danuser, H. 2007. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo
- Dedić, S. 2014. *Skripta iz kolegija Glazbeni oblici i stilovi 2*. Zagreb
- De Leeuw, T. 2005. *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Ewen, D. 1952. *The Complete Book of 20th Century Music*. New York: Prentice-Hall Inc.
- Gilder, E. 1990. *Dictionary of Composers and Their Music*. London: Sphere Books, Macdonald & Co.
- Mayer, Ludwig K. 1956. *Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts*. Wels: Verlagsbuchhandlung Leitner & Co.
- Michels, U. 2006. *Atlas glazbe, svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Schmid, M.-D. 2003. *The Richard Strauss Companion*. Santa Barbara: Praeger
- Žmegač, V. 2009. *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska

- Internetski izvori
- Burton-Hill, C. (2014.) *Richard Strauss: A reluctant Nazi*, BBC Culture, <http://www.bbc.com/culture/story/20140610-richard-strauss-a-reluctant-nazi>, (stranica posjećena: 30. kolovoza 2018.)
- „Culture of the Soviet Union“ (2018.) *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, Inc., https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_the_Soviet_Union, (stranica posjećena: 3. kolovoza 2018.)
- „Europa i svijet između dva svjetska rata“ (2017.) *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, Inc., https://hr.wikipedia.org/wiki/Europa_i_svijet_izme%C4%91u_dva_svjetska_rata, (stranica posjećena: 15. srpnja 2018.)
- „Impresionizam“ (2018.) *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27222> (stranica posjećena: 5. svibnja 2018.)
- „Interwar period“ (2018.) *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, Inc., https://en.wikipedia.org/wiki/Interwar_period, (stranica posjećena: 15. srpnja 2018.)
- Jergović, Miljenko (2015.) *Dimitrij Šoštakovič: Simfonije otpora, Subotnja matineja*, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dmitrij-sostakovic-simfonije-otpora>, (datum objave: 11. travnja 2015.)

- Jolly, J. (2018.) *Playlist: Influenced by Debussy*, The Gramophone Newsletter, <https://www.gramophone.co.uk/feature/playlist-influenced-by-debussy>, (datum objave: 30. siječnja 2018.)
- Lesure, F. (2001.) *Debussy, (Achille-)Claude*, Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000007353#omo-9781561592630-e-00000007353-bibliography-1>, (datum objave: siječanj 2001.)
- *Paris Between the Wars, 1919–1939: Art, Life & Culture* (2010.) Publishers Weekly, <https://www.publishersweekly.com/978-0-86565-252-1> (stranica posjećena: 4. svibnja 2018.)
- *Paris in the twentieth century* (2018.) Paris-city.fr., <http://www.paris-city.fr/GB/paris-city/au-fil-du-temps/20.php> (stranica posjećena: 4. svibnja 2018.)
 - „Šoštaković, Dimitrij Dimitrijevič“ (2018.) *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=59798#top>, (stranica posjećena: 4. kolovoza 2018.)